

Marie-José Latour

De ces silhouettes qui font la même ombre que les choses réelles

Dans le discours courant, il est fréquent d'associer la pente à « s'y croire » avec Napoléon. Or Lacan a pris soin de défaire cette comparaison en rappelant, dans ses « Propos sur la causalité psychique », que non seulement Napoléon ne se croyait pas Napoléon, sachant fort bien par quels moyens Bonaparte avait produit Napoléon, mais que de plus, il s'était appliqué pour que « la postérité crût qu'il s'était cru Napoléon, [...] pour la convaincre elle-même qu'il avait été vraiment Napoléon ¹. »

Il est possible que le jeune Jacques Lacan ait eu l'occasion d'assister en 1927 à l'unique projection à l'Opéra de Paris d'une des versions du *Napoléon* d'Abel Gance.

Grâce à l'engagement de la Cinémathèque et à la détermination patiente de Georges Mourier et quelques autres, la Grande Version voulue par le réalisateur, véritable monument du cinéma, d'une durée de plus de sept heures, est, près d'un siècle après sa sortie, désormais visible dans les salles de cinéma et à la télévision.

Ce qui tient d'une reconstruction bien plus encore que d'une restauration aura duré près d'une quinzaine d'années. Ces milliers de mètres de pellicule, ces centaines de contretemps, cette partition de 3 000 pages, ces milliers d'heures de travail persévérant, ces centaines d'anecdotes, d'obstacles, de surprises, un livre magnifique en témoigne ².

1. [↑](#) J. Lacan, « Propos sur la causalité psychique », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 171.

2. [↑](#) Collectif, *Napoléon vu par Abel Gance*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2024. Que l'ami qui me l'a offert trouve ici mes remerciements réitérés.

Fictitious
ne veut pas
dire illusoire
ni en
soi-même
trompeur.
Fictitious veut
dire fictif [...] au sens que toute vérité a une structure de fiction.

J. Lacan

À l'aube du septième art, avec toute l'audace créatrice du réalisateur dans ces scènes impossibles qui deviennent inoubliables, ce qui nous intéresse ici concerne davantage le geste artistique que l'épopée historique de ce qui n'était que le premier épisode de la série des six films que Gance avait imaginés. Comme l'écrit Élodie Tamayo dans sa contribution, au temps venu des images, il s'agissait de faire surgir de l'invu. Bien autre chose que de l'illusoire.

À partir d'un de ces jeux d'enfants si chers à Freud, une bataille de boules de neige, Gance rend palpable ce que le tumulte épique à venir doit à l'enfance. *Via* la neige qui donne corps à la lumière, *via* un petit miroir manié par le tout jeune Bonaparte qui fait entrer le hors-champ dans le cadre, et *via* une série d'inventions proprement cinématographiques, Gance construit une chimère optique qui démultiplie les points de vue, jusqu'à celui de la boule de neige ! Bien sûr, certains impatientes trouveront à redire à la durée de cette scène inaugurale. Mesurera-t-on le temps qu'il faut à un analysant pour apercevoir ce qu'un rêve ou la moindre formation de l'inconscient doit à ce qu'un certain nombre de peintres au petit matin du vingtième siècle ont nommé cubisme ? L'inconscient n'a-t-il pas quelque chose de la caméra automatique rotative à 360 degrés, ou du dispositif du triple écran, ou encore de la technique de la surimpression qui permet à Gance de faire apparaître jusqu'à vingt-quatre visions entrelacées ?

Dans cette myriade d'images, évoquons le contrepoint d'une seule image, celle construite par Violine, la jeune fille amoureuse de celui qui n'est pas encore un Grand Homme. Dans sa petite chambre de bonne, elle installe un autel à l'effigie de celui avec qui elle imagine se marier. En même temps que la bougie éclaire la petite figurine du général et projette sur le mur son ombre à échelle réelle, Abel Gance gomme les ombres du visage de la jeune fille et ce faisant nous donne à voir dans cet instant ce qui permet à Violine de croire donner le baiser de la mariée à cette silhouette.

Entre apparition et effacement, l'image relève de cette présence qui signale l'absence. C'est proprement la vertu

de l'image que de faire signe de ce qui fut. En cela, aussi animée soit-elle, elle n'en porte pas moins le deuil de ce qui a été.

Quand
l'homme
cherchant
le vide
de la pensée
s'avance
dans la lueur
sans ombre
de l'espace
imaginaire
en s'abstenant
même
d'attendre
ce qui va
en surgir,
un miroir
sans éclat
lui montre
une surface
où ne se
reflète rien.

J. Lacan

Lacan reviendra à deux reprises dans son séminaire *L'Objet de la psychanalyse* sur la phrase ici en marge et que l'on peut lire dans ces mêmes « Propos sur la causalité psychique ». S'il se félicite de la rigueur qu'il a su y mettre, et ce jusque dans la pesée de chaque mot, il tient à nous éviter d'y lire trop vite que cela aurait l'air de dire qu'il n'y a pas d'image, alors que cela veut dire que l'image ne reflète rien, l'objet (*a*) restant insaisissable au miroir.

Philippe Forest, sous le titre de ce qu'il rapporte être également celui d'un des premiers scripts d'Abel Gance, « Les morts reviennent-ils ? », signe le dernier article de cet ouvrage collectif. Gance veut-il ressusciter Napoléon ? Le film fait en tout cas apparaître son ombre. Forest a évoqué ailleurs ce premier poème de Claudel ³ qui témoigne de ce rite chinois où « des patrons de vie » découpés dans un mince papier sont brûlés pour accompagner le défunt, et le poète saluera de nouveau dans un autre texte ces figures qui font un moment la même ombre que les choses réelles. L'ombre peut se révéler ainsi plus importante que le personnage.

Cette expérience « cinématopoétique » ne nous conduit-elle pas à renouveler le pari qu'il y a plus de choses à apprendre de l'ombre que de la proie ?

3. ↑ P. Claudel, « Fêtes des morts le septième mois », dans *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard/Poésie, 1974, p. 43-45, et *Sous le signe du dragon*, Paris, Gallimard, 1957.